

[ojs.uv.es/index.php/qdef/index](https://ojs.uv.es/index.php/qdef/index)



## Teatro y antipsiquiatría en Italia: el caso de *Marco Cavallo* (1973)

Juan Carlos de Miguel y Canuto

*Universitat de València*

[Juan.C.Miguel@uv.es](mailto:Juan.C.Miguel@uv.es)

**Resumen:** El 25 de febrero de 1973, en Trieste, una comitiva en la que participaban enfermos y médicos abrió una brecha en el muro del manicomio de San Giovanni y salió a desfilar por la ciudad en torno a un gran caballo de color azul, construido con madera y cartón-piedra. Era el punto culminante de un intenso laboratorio teatral, que había durado dos meses. Los dos principales promotores del evento fueron G. Scabia, conocido hombre de teatro, y F. Basaglia, el director del hospital y alma de la notoria y polémica Ley 180, de 1978, que abolió los manicomios en Italia. El acontecimiento, mítico, de “Marco Cavallo” fue la punta del iceberg de un completo programa de rehumanización de los enfermos. Una experiencia, que aquí se describe, analiza y valora, en la que el teatro ayudó a dar visibilidad y a propiciar la comprensión de un grave problema social.

**Palabras clave:** *Marco Cavallo*; siglo XX; teatro social; antipsiquiatría; Giuliano Scabia; Franco Basaglia.

---

**Abstract:** On the 25th of February 1973 a committee composed of doctors and their patients knocked down part of the walls of the San Giovanni asylum in Trieste and went out into the streets to march through the city behind a huge blue horse made of wood and papier maché. It was the culminating moment of an intensive two-month theatre workshop. The two main promoters of all this were G. Scabia, a well-known man of the theatre, and F. Basaglia, the director of the hospital. He was at the heart of the notorious and polemical Law 180 of 1978 which abolished mental asylums in Italy. The mythical event of “Marco the Horse” was the tip of the iceberg of a full programme of rehumanization of the mentally ill. The present article describes the phenomenon, analyses it and weighs up its impact as a theatrical event that gave visibility to a serious social problem and helped it to be better understood.

**Keywords:** *Marco Cavallo*; XX Century; Social theatre; Anti-psychiatry; Giuliano Scabia; Franco Basaglia.

» de Miguel y Canuto, Juan Carlos. 2014. “Teatro y antipsiquiatría en Italia: el caso de *Marco Cavallo* (1973)”. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* XIX: 65-83.



Cuando escribo estas líneas, se acaban de cumplir ya 40 años de una peculiar experiencia en la que el teatro se fundió con la enfermedad, algo entonces inédito. El emparejamiento terminológico de “teatro” y “enfermedad” requiere ser precisado. Vamos a ver qué teatro y qué enfermedad. Para ello es necesario contar, aunque sea a grandes rasgos, la historia de “Marco Cavallo”:

En 1904 en las afueras de Trieste, ciudad que aún pertenecía al imperio austrohúngaro, se había fundado el manicomio de San Giovanni. El centro había nacido con vocación de hospital modelo y contaba con una amplísima superficie, un factor muy positivo desde un punto de vista terapéutico. Casi setenta años más tarde, en 1972, el médico veneciano Franco Basaglia (1924-1980), que en la vecina ciudad italiana de Gorizia había experimentado un pionero sistema de funcionamiento abierto de una clínica psiquiátrica, se hacía cargo de la dirección del San Giovanni, ahora clasificado como *Ospedale Psichiatrico Provinciale*. Allí se trasladó con algunos de sus colaboradores médicos de su clínica anterior. Es, pues, en un ambiente de renovación metodológica en el que, invitados por el director, un puñado de artistas amigos se propuso intervenir en la vida del hospital para suscitar la respuesta de los internos.

Durante dos largos meses, entre enero y febrero de 1973<sup>1</sup>, asiduamente, media docena de artistas realizaron un laboratorio de animación para los pacientes, en un pabellón inutilizado –la sección P. del hospital–. En el laboratorio destacó un fuerte componente teatral<sup>2</sup>. El proceso fue largo y fatigoso y progresivos fueron los avances. El testimonio más metódico que ha quedado es una suerte de crónica o diario, redactado por su organizador principal, Giuliano Scabia, hombre de teatro, a partir de las notas que él mismo había ido tomando<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> La primera reunión preparatoria de los artistas se celebró el 4 de enero. La primera abierta a los enfermos el día 10 y la última el 25 de febrero (Scabia, 2011: passim).

<sup>2</sup> Los artistas fueron: Vittorio Basaglia (pintor y escultor) y Giuliano Scabia –motores primeros– más Ortesenia Mele, Federico Velludo, Vittoria Basaglia y Stefano Stradiotto. Al principio solo estaban tres (Scabia, 2011: 45).

<sup>3</sup> Personalidad polifacética y destacada, atípica, del teatro alternativo italiano. Nacido en Padua en 1935, ha sido profesor de dramaturgia en la Universidad de Bolonia durante muchos años (1972-2005). Además de pedagogo, dramaturgo, director, actor, animador e investigador, es poeta y novelista. Su actividad teatral comienza en torno al año 1964 y se articulará durante largo tiempo alrededor del *Teatro Vagante*. Los espacios empleados y el público al que se dirige no son los consuetudinarios, el suyo es un

Este diario es un material precioso. Se publicó por vez primera en 1976, tras ser sometido a la supervisión de muchos de sus protagonistas. Debe entenderse, pues, como una suerte de escritura colectiva. Para bien y para mal. Para bien porque el haber integrado la memoria de muchos la habrá hecho más completa. Para mal porque inevitablemente se habrá configurado como el fruto de un consenso, limando aristas y dejándose en el camino, muy probablemente, algún jirón de autenticidad o alguna noticia incómoda para alguien. En consecuencia, su lectura debe hacerse con sagacidad, acaso intuyendo o calculando en ocasiones, cautamente, más allá de lo que se nos dice.

Por otra parte, este documento principal puede ser cruzado con otros testimonios dispersos que fueron viendo la luz, pero ninguno de ellos es tan sistemático<sup>4</sup>. También se ha conservado diverso material gráfico, principalmente útiles fotos y filmaciones de aquel tiempo. Un tiempo en el que los medios técnicos no poseían la calidad actual, ni existía, como hoy, la obsesión de casi todos por grabar casi todo.

El punto de partida debió de ser un manicomio muy problemático, como todos los de su entorno cultural, entonces. Un centro con muy escasas esperanzas de cura para los enfermos, de reinserción social, y, en general, con una vida muy dura para todos los integrantes, cuyas personalidades quedaban prácticamente anuladas. Leyendo el diario, aquí y allá surgen alusiones a los pabellones en que se acumulaba la gente que estaba en las peores condiciones psicosomáticas, a personas que llevaban años sin hablar, a otras que deliraban, a otras que casi no podían moverse, a vidas desesperadas, a drogadictos, amén de la ausencia, en ocasiones, de la higiene corporal que se considera básica. En fin,

---

teatro lleno de imaginación que desborda cualquier canon. Entre sus obras renombradas destacan: *Il gorilla quadrumano* (publicada en 1974), *Scontri generali* (de finales de los años 60 pero publicada en 1983), *Fantastica visione* (escrita en 1973), *Teatro con bosco e animali* (publicada en 1987), etc. En tiempos recientes, la revista *Culture teatrali* le ha tributado un homenaje en forma de número monográfico (5, 2012) dedicado al estudio de su obra. Una interpretación personal, sintética, de conjunto, de la trayectoria de Scabia la da Paolo Puppa (Puppa, 1997). Importantes también son las páginas de De Marinis, que se retrotraen a 1977 (1987).

<sup>4</sup> Seguimos, pues, el testimonio de Scabia, pero somos conscientes de que otros testimonios difieren en muchos datos (fechas, explicaciones, matices, etc.). Elegimos este por su temprana fecha de redacción y por ser su autor un hombre de teatro, lo que implica una orientación del texto que nos interesa. Consultamos la edición de 2011 que añade una serie de apéndices útiles, que citaremos más adelante.

debía ser un entorno penoso, deprimente, en gran parte deshumanizado, centrado en la farmacopea como única terapia, tras los tiempos del electroshock. A este hospital, pues, se había incorporado un nuevo equipo médico con la intención de cambiar ese estado de cosas.

La tarea de los artistas (así se llaman ellos a sí mismos en el diario) fue buscar la comunicación de los internos; que se expresaran, que sacaran lo que llevaban dentro. La cumplieron tanteando, descartando, acomodándose a la gente y sus posibilidades, hasta ir encontrando en cada caso la fórmula idónea. En aquellos años ya existían los talleres artísticos en este tipo de instituciones, de lo que se trataba era de hacer algo con una orientación nueva<sup>5</sup>. Para empezar había que tomar decisiones básicas, estratégicas. Desde el principio no se pretendía hacer un arte terapéutico, ni suscitar psicodramas, ni crear obras de arte<sup>6</sup>; la hipótesis de partida, el esquema-proyecto, era sencillamente construir objetos de tamaño grande, concebidos como vehículos de expresión nuevos, distintos, para los enfermos<sup>7</sup>.

Se abrió el laboratorio el miércoles 10 de enero de 1973 y pronto se creó el periódico mural y los folletos u hojas volantes que se distribuirían cada día por las distintas secciones del hospital. En ellas se publicitaba la actividad realizada; servían como reclamo. Casi por casualidad, surgió la ocurrencia de que el objeto grande que se pretendía crear fuese un caballo. La inspiración surgió a partir del recuerdo de un equino, ya viejo, destinado al transporte doméstico de ropa blanca, al que los internos habían evitado sacrificar. Su nombre era Marco.

Poco a poco van acudiendo enfermos al laboratorio, a menudo conducidos por los médicos de las distintas secciones. A los internos les gustan los colores y con ellos pintan los murales; al principio esbozan sus autorretratos<sup>8</sup>. Algunos sugieren que el caballo que se va a construir tenga un vientre que se pueda abrir, para que quepan cosas dentro<sup>9</sup>. Su

---

<sup>5</sup> En el propio hospital, el doctor Peppe Dell'Acqua con anterioridad había creado el colectivo *Arcobaleno* ('arcoiris') en la sección Q (Scabia, 2011: 33). De los talleres en hospitales psiquiátricos trata Calicelli (2010).

<sup>6</sup> Un panorama del arte terapéutico en Italia puede verse también en Calicelli 2010.

<sup>7</sup> Scabia contaba ya con el rodaje previo de experiencias semejantes como las del Gigante de Puglia o la del Dragón de Abruzzo (Dell'Acqua & Frisaldi, 2011: 223).

<sup>8</sup> De Marinis señala, con acierto, que es el primer paso hacia la superación de la inhibición a la actividad y hacia la reapropiación de la identidad (1987: 56).

<sup>9</sup> P. Puppa habla de un caballo "un poco arca de Noé, un poco árbol de Navidad" (2001: 870).

dibujo se incorpora a los folletos que se reparten cada noche, cuando una comitiva visita las secciones. Este es un momento relevante, de comunicación, los organizadores piensan en reforzarlo con acompañamiento musical y representaciones; un carrito servirá de teatrillo ambulante.

Además, fuera de horas, en general por las noches, los organizadores se reúnen para debatir, evaluar y programar. Paulatinamente se va creando un grupo estable en el laboratorio, aunque siempre habrá gente de presencia eventual. Se irán uniendo también invitados, no solo médicos y enfermeros, sino psicólogos, estudiantes, voluntarios, gente externa interesada en la experiencia, para ayudar, para aprender... Se producen momentos de liberación, de crecimiento, lo que implica también a los propios artistas.

Al quinto día se construyen las primeras marionetas, al principio solo cabezas, hechas con papel y cola, los internos las toman y las hacen hablar, representan. Después las pintarán y las vestirán<sup>10</sup>; se crea también un sencillo escenario, un bastidor de tela azul que sirva de fondo y poco más; más adelante se enriquecerá. La experiencia se retroalimenta: se aprende al hilo de los estímulos positivos que van surgiendo. Se implementa el canto, se crean pequeñas narraciones, *opérette*, recitadas, dialogadas o cantadas, con sus breves arias. Ya en la séptima jornada un enfermo inventa un primer arranque de la canción de Marco Cavallo. También las marionetas se van completando y se van improvisando escenas guiadas por los internos.

El diario recoge esbozos de múltiples historias individuales, biografías generalmente mencionadas a partir de las contribuciones positivas de sus protagonistas. Pero, asimismo, hay pacientes disconformes y dificultades objetivas. Se intuye, por ejemplo, que es bien difícil cambiar la mentalidad de los enfermeros. Objetivamente tenían condiciones laborales desfavorables pero, sobre todo, estaban acostumbrados a una relación de mando con los internos. Y, sin embargo, su concurso es esencial en la transformación que se pretende (Scabia, 2011: 49, 50, 62, 112, 147). Incluso los propios médicos piden aclaraciones, desean saber mejor cómo colaborar.

---

<sup>10</sup> U. Eco, en una reseña del libro-crónica de Scabia destaca, con acierto, cómo en el necesario manejo de instrumentos tales como tijeras, sierras, cuchillos, taladros, etc. para este cometido (y para algunos otros) están implícitas la autonomía y la voluntad responsable de los pacientes (Scabia, 2011: 221).

Los enfermos dibujan y escriben historias, las leen para todos, o las dramatizan, componen libros-murales. Los actos colectivos de lectura o representación de marionetas reconfortan a todos, suscitan entusiasmo, son momentos compartidos *altos*. Poco a poco, muchos protagonistas superan miedos e inhibiciones, algunas muy antiguas. Naturalmente se cometen errores, que se van descubriendo y analizando a medida que se producen. Hay que ser cuidadosos, por ejemplo, para que los sanos no se impongan a los enfermos, incluso con sus mejores intenciones, que no los avasallen; hay que escucharlos siempre. Y, por supuesto, hay disidentes, a los que hay que tratar de ganarse para el grupo.

La dinámica tiene que ser activa, no conviene repetirse, se cambian continuamente los modos de comunicación (gestos, sonidos, lenguaje articulado, vestuario, marionetas, canto, baile, dibujo, “libros” hablados y escritos, historias, espacios transformados, etc. (Scabia, 2011: 54-55). El décimo día ya se cuenta con una estructura de madera del caballo, creada por los artistas. Esta presencia modifica la vivencia del espacio, ahora todos los actos colectivos, como cantar juntos, se realizan alrededor de ese esqueleto. Y poco después se establecerá una tarima, un objeto con función destacada, el lugar destinado a la representación, que se venía necesitando desde días atrás. Se canta y se representan fábulas.

Al día siguiente nace el germen de la canción definitiva y de la historia compuesta de Marco Cavallo, que poco a poco, estrofa a estrofa, irá creciendo en las jornadas sucesivas con las contribuciones de muchos enfermos. Las marionetas, por su parte, han ido adquiriendo una identidad más precisa, son los internos quienes crean los respectivos personajes. Y se irán construyendo más, no sin esfuerzo. Se van colgando todas en un gran perchero transportable; a cada una se le adjunta una hoja con su historia. Las biografías las dictan los autores de cada muñeco. Luego se coserán los respectivos vestidos.

Nacerá también la marioneta de Marco Cavallo y la de la amiga de Marco Cavallo, un muñeco de tamaño superior. En un momento posterior, la ronda vespertina por las secciones se hará en compañía de las marionetas, que a menudo facilitan la comunicación por *persona* interpuesta. Son transportadas en su teatrillo ambulante y se accede a los pabellones ya con los muñecos enfundados en los brazos. Es un modo visiblemente teatral y todos entran en el juego. Los artistas poco podrían haber hecho si no contaran con la ayuda y la colaboración estrecha de unos cuantos enfermos.

Un estudiante fotografía a los participantes en el laboratorio y allí mismo se exponen las fotos. Los retratados se miran y remiran. El trabajo que hay que hacer es mucho, los organizadores completan jornadas larguísimas, aunque el domingo y el lunes se suele descansar. Los días soleados resultan más alegres y hay mayor participación. Se cometen errores, de los que se aprende. Un día (el decimoquinto) durante la distribución de los papeles para dramatizar la fábula de Blancanieves, se adjudican algunos importantes a enfermos que no están en condiciones de improvisar. Se deriva un desajuste, hay que repetir mucho y los otros enfermos se cansan (Scabia, 2011: 71).

La primera historia que cada interno crea para una marioneta suele reflejar su propia biografía. A través de los muñecos nacen relaciones interpersonales. Algunos de los asistentes ostentan un cierto liderazgo sobre los demás, en virtud de su habilidad en alguna prestación, en cantar, o en bailar, etc. La chispa de la comunicación, los momentos mágicos saltan cuando menos se espera, entonces se rompe el hielo y todos participan con entusiasmo. También puede haber contacto físico, los enfermos lo agradecen. Hay que estimular la participación de todos. Por ejemplo, cada uno escribirá en un papel el objeto que quisiera que Marco Cavallo albergase en su vientre: predominarán los manjares. Se comienza a extender el cartón-piedra sobre el esqueleto del caballo, estamos ya en la jornada decimosexta.

La música irá emergiendo como un medio fundamental de interacción, cantar todos juntos crea sentimiento de unión, canciones que todos conocen (populares, de moda o políticas), acompañados a veces por una armónica o por la orquestina del hospital; cantar incluso físicamente juntos, apretados. También se cruzan distintas lenguas, no todos los enfermos son italianos, se hacen traducciones de canciones y de historias. Cuando el grupo va madurando se llega incluso a debatir cuestiones serias y profundas en las que se enfrentan diversas visiones del mundo, comprendiendo incluso la creencia o no en Dios.

Cada vez más se va pensando en un “fuera” necesario con el que hay que confrontarse desde dentro y se va decantando Marco Cavallo como un símbolo de libertad. Durante la vigesimoquinta jornada de laboratorio se decide aceptar la invitación de la asociación de vecinos del barrio de San Vito, de Trieste, para participar en una fiesta que tendrá lugar diez días más tarde; será la fiesta de Marco Cavallo. Una pulsión organizativa nueva galvanizará todas las actividades hasta dicha fecha. La



cabeza del caballo ya está terminada y se la llevan de ronda, dentro de la comitiva, por las secciones; en una de ellas una interna improvisa un diálogo, “son momentos teatrales de gran tensión”, leemos en el diario (Scabia, 2011: 118). Cada vez participa más gente en el laboratorio, en ocasiones muchísima.

A una semana de la gran ocasión, por iniciativa de los artistas, se construye o escenifica la *aparición* o irrupción de Marco Cavallo. El cortejo desfila por el hospital recogiendo a gente de los pabellones que se suma al grupo. Se bautiza a la figura, se pretende que alcance a ser un símbolo colectivo; ya ha salido de su nido, es como un ensayo general de lo que ocurrirá el gran día. Se idea, se sueña, el recorrido del caballo por el mundo (exterior); se propone que pase por delante de las viviendas de los enfermos. Los organizadores cuelgan una gran pancarta que reza “Empieza el viaje por el mundo de Marco Cavallo”.

Llegará un momento en que la pintura parecerá haber dado ya de sí todo lo que podía, como una chispa que ha encendido muchos fuegos relacionales. Ahora nuevos esfuerzos se consumen en construir banderolas para acompañar al tótem en su salida, y se crea el *paraíso terrestre* (inicialmente destinado a la amiga de Marco Cavallo): un rincón lleno de siluetas, pinturas, *móviles*, etc., gran parte de los cuales cuelgan del techo, y en los días sucesivos se irá poblando aún más, de hojas, de frutos, de mariposas, con la apreciable contribución de los estudiantes de Bolonia. Habrá un amago de crear también la canción del hijo de Marco Cavallo, pero no cuajará, ni tampoco la figura misma.

Se está en la recta final y surgen nuevos problemas. Hay, ha habido y habrá desencuentros muy duros y discusiones muy encendidas, entre los no enfermos. Cuando el grupo las supera sale fortalecido. Hay momentos vivos y momentos que no lo son. Ya han ido a acondicionar la sala en que se celebrará la fiesta y han pegado posters por las paredes de Trieste, para preparar y caldear el ambiente ciudadano. La televisión acude a la clínica a rodar, hay discrepancias sobre este asunto (si permitirlo o no). Ese día, el trigesimosegundo, se hace un corro entre todos los presentes y se canta una nana que a todos involucra. Los artistas y los médicos contendrán por el significado político del acto previsto. De momento se acuerda una suerte de lema integrador para la jornada: “Marco Cavallo lucha por todos los excluidos” (Scabia, 2011: 139).

El acto del domingo requiere mucha organización; se prevé trasladar a más de 350 enfermos. Llegan nuevos periodistas. Justo el día de antes

del gran evento se alza la dura oposición de un grupo de disidentes clínicos, son unos 25. La fiesta es el domingo pero para el martes siguiente se ha convocado una huelga general en Italia. Ellos contraponen ambas citas. Ven conflictiva y ambigua la fiesta, no quieren que se lleve a término, creen que se presta a malentendidos políticos. Pero suspender a esas alturas sería una desilusión terrible para muchos, argumentan los otros. Tras una tensa asamblea, a las 3 de la madrugada se llega a un acuerdo. En un folleto de escritura militante, consensuada, se argumentará la compatibilidad entre huelga y fiesta<sup>11</sup>.

Y por fin llega el gran día. El 25 de febrero de 1973. Aún se ultima la pintura azul de Marco Cavallo, color votado por la mayoría pero inducido por los artistas. Poco antes de las 13 horas surge un grave problema imprevisto. La figura no puede salir, no cabe por la puerta del pabellón. En un gesto tan real y práctico como simbólico, se derriba la puerta y quedan rotos sus aldaños, para que quepa. Se abre una brecha. La comitiva, con Franco Basaglia en primera línea, va creciendo, se añaden más enfermos, que se incorporan desde las distintas secciones. Por fin Marco Cavallo atraviesa la verja del manicomio; el propio Scabia subraya ante todos el elevado simbolismo del momento. Un camión arrastrará la figura, que todos rodean, detrás de él se forma una caravana enorme de vehículos.

La ciudad al principio acoge sin entusiasmo a la comitiva, que pasa por el centro y sube a San Giusto, pero al llegar al barrio de San Vito salta la sorpresa. Hay una calurosa multitud que la espera. Todo se ha organizado bien. Incluso han acudido cincuenta internos del manicomio de Gorizia. Hay un servicio de orden previsto por el Partido Comunista y por Lotta Continua, un grupo de extrema izquierda. La fiesta se concentra bajo techo, en el gimnasio de un polideportivo. Se ha previsto una orquestilla. La gente baila, los niños quieren actuar. Interviene la marioneta de Marco Cavallo, se canta el himno del héroe. Todo sale bien. Hacia las siete de la tarde hay que plegar velas. Los enfermos han de volver al hospital. Ha sido muy hermoso estar juntos. La prioridad

---

<sup>11</sup> Beppe dell'Acqua, que reproduce el texto de la hoja volante ( fechada, ¿por error?, el 25/III/1973), explica la crisis, que según él estuvo a punto de dividir violentamente en dos a la comunidad, en términos del temor de los operadores clínicos a que la sociedad no entendiese toda la miseria y la opresión de los enfermos ofuscada bajo el velo festivo de la celebración (Dell'Acqua, 2008 : 154).

no era celebrar y regocijarse sino darse a conocer a la ciudad. El trabajo de transformación ha de seguir, será difícil pararlo.

\*\*\*

Es necesario ahora que añadamos algunos datos de contexto, aunque sea sucintamente, que permitan entender mejor lo expuesto. El episodio de Marco Cavallo nace en el ámbito de todo el proceso de renovación de la psiquiatría europea de los años setenta del pasado siglo, cuando al paciente se le quiso descargar del estigma de su enfermedad. En Italia, dentro de este proceso, la figura de Franco Basaglia es el referente más visible<sup>12</sup>. Dicha figura, a su vez, no podría entenderse fuera del paisaje de la renovación cultural suscitada por el mayo del 68, que la alimenta y le da su carta de naturaleza. En el caso de Basaglia cuenta un fuerte espíritu de rebeldía individual, surgida en el seno de una familia antifascista, pero se cuenta también con el caldo de cultivo intelectual de aquellos años, que incluye las obras de Marcuse, de Foucault, de Sartre, de Cooper, así como la de Jaspers, Heidegger, Merleau-Ponty, Goffman, Franz Fanon, Ronald Laing... en fin, la biblioteca del 68, uno de cuyos autores de cabecera, obviamente, era también Karl Marx.

Los setenta, por otra parte, en Italia, son años muy agitados, de grandes cambios económicos y de grandes batallas y transformaciones legales y sociales. A la crisis energética le seguirá la económica y política; triunfará el “no” referendario a la abolición de la ley del divorcio (1974) y posteriormente también a la del aborto (1981); serán asimismo los años del terrorismo, de la llamada *strategia de la tensión*. En la primavera de 1977 el país parece estar al borde del colapso, Bolonia es la capital europea de la protesta y la rebelión. El 9 de mayo de 1978 las Brigadas Rojas asesinarán en Roma al estadista democristiano Aldo Moro y solo cuatro días más tarde se aprobará en el parlamento la llamada Ley 180 o Ley Basaglia, en virtud de la cual se mandaría a casa a una multitud de enfermos mentales. Llegaban los tiempos de clausura de los manicomios. Habían pasado solo cinco años del episodio singular de Marco Cavallo<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Cfr. Ern  (2005), Zanetti (2007) y Pivetta (2012). En 2010 la Rai produjo y emitió el *biopic* (una miniserie en dos partes) *C’era una volta Franco Basaglia*, dirigido por Marco Turco, con una orientaci  coral centrada en los pacientes.

<sup>13</sup> Quedaron excluidos de la clausura los hospitales psiquiátricos penitenciarios.

Como se puede suponer, nada de esto fue indoloro. Ni todos estaba de acuerdo con las nuevas corrientes médicas, ni todo fueron aciertos. La vuelta a casa de los pacientes no fue acompañada en muchas ocasiones de las alternativas asistenciales necesarias y se suscitaron grandes polémicas. Son cuestiones complejas cuyo análisis pormenorizado y cuyo balance exceden a nuestro propósito, pero es evidente que, con altibajos, con correcciones, la historia ha seguido avanzando principalmente por este derrotero, dejando atrás otras posiciones.

Ciñéndonos ahora a lo que más nos importa, vamos a tratar de señalar algunos parámetros que nos parecen esenciales sobre el fenómeno que estamos tratando, el de Marco Cavallo:

Dos puntos son, a nuestro juicio, el núcleo de toda esta vivencia, en torno al cual penden otros muchos. Por una parte, la dimensión colectiva y por otra la actividad teatral en sí misma.

La dimensión colectiva se prodigó especialmente en muchas iniciativas de aquellos años soñadores y combativos. Presenta varios niveles en nuestro caso. A partir de la invitación del director Basaglia, un reducido número de artistas, tres, se unen y comienzan a idear una actividad que pueda ser útil a los enfermos mentales. Paulatinamente ese grupo se ampliará, pero muy pronto formará un todo en el que confluirán los operadores clínicos (médicos, enfermeros, asistentes), los enfermos (con su amplia gama de problemas y de personalidades) y algunos colaboradores que se irán sumando esporádicamente, en general externos al hospital: estudiantes, psicólogos, profesores, políticos, periodistas, etc.

Esta comunidad terapéutica que se formó libremente no era jerárquica, aunque está fuera de duda que las actividades creativas, la mayoría corales (dibujo, canto, baile, desfile, etc.), que la fundaban estaban empujadas por la iniciativa, meditada, de unos pocos. En el grupo, los internos encuentran una válvula de escape a su malestar, a su soledad existencial. Ese era el encuentro con el otro buscado por Basaglia. También había subgrupos. En varios momentos de la crónica de Scabia se plantea el conflicto, vivido a fondo por él y por otros, de qué hacer ante casos individuales de pacientes que quedan excluidos del grupo, por su propia decisión de disidencia o por la decisión, aparentemente sensata, de los demás de dejarlos al margen. Son casos que podrían parecer inevitables, y que tal vez lo fueran, pero que son vividos como un cuestionamiento del trabajo en marcha, si no como un fracaso, por quien era plenamente consciente de la prioridad que la dimensión colectiva había

de desempeñar en la experiencia rehumanizadora que estaban llevando a cabo (Scabia, 2011: 102, 114, 134).

En la dimensión colectiva se integran también las numerosas reuniones organizativas y las asambleas, algunas sectoriales, que están en la base de la vida del gran colectivo artístico. Las discusiones y las luchas ideológicas debieron de ser notables, aunque en el diario solo se las mención por encima. Son un claro exponente de la cultura de esos años.

\*\*\*

El aspecto teatral, sin embargo, es el que más nos interesa. Vamos a sintetizar cuáles son las líneas de fuerza de este caso:

1. Cuenta una tradición previa, preparatoria, incorporada en los respectivos bagajes artísticos y culturales de los primeros organizadores, que allana el camino: Giuliano Scabia, teatrante de múltiples rostros, estaba fogueado en el teatro alternativo, al aire libre, de interacción con comunidades pequeñas y rurales y en tantas otras experiencias y Vittorio Basaglia, artista plástico, era heredero, por ejemplo, de la técnica de los maestros del cartón-piedra meridionales (Matera, Nola) que aplicó en la construcción del caballo (Scabia, 2011: 202).

2. Hay una *dilatación* de la idea del teatro (Scabia, 2011: 143). Por una parte, estamos ante un teatro reducido a un esquematismo esencial, que pivota sobre los “actores-internos” con escaso attrezzo, sin casi vestuario, sin maquillaje, sin casi escenografía, sin luminotecnia, etc. Pero, por otra parte, no se trata desde luego de un teatro canónico en su formulación burguesa tradicional en el siglo XX, no solo porque no se cuenta con una sala a la italiana, ni los actores son profesionales, ni hay verdadero director, ni texto previo, etc., sino porque nos las habemos con una serie de prácticas de animación más pronto parateatrales que estrictamente teatrales, próximas a lo que hoy denominaríamos “teatro de calle” y “teatro de figuras”<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> P. Puppa ha puesto en relación la animación, digamos *teatral*, con la cultura del 68, subrayando su componente antiautoritario; una práctica a menudo pensada para niños pero que puede comprender también a adultos, como es el caso de los enfermos mentales. Refiriéndose a algunas experiencias históricas (psicodrama y sociodrama de Lévy Moreno) subraya cómo en el escenario terapéutico importa la posibilidad que se les ofrece a los *actores* de manifestarse en tercera persona, de salir de sí mismos, de objeti-

Prácticas, como se ha venido indicando, integradas por el uso de marionetas, recitaciones de personajes sueltos, relato de historias, *opérette*, cantos colectivos, incluso baile. Todas ellas están teñidas por un fuerte componente de improvisación y sugeridas o incitadas, casi más que dirigidas, por los *artistas*. Pero es que, además, en todo este teatro lo que importa más, como bien anota Scabia, es la participación y la expresión de la personalidad de sus protagonistas (Scabia, 2011: 143). El destacado progreso metodológico que la antropología cultural ha efectuado en el siglo XX, sin embargo, nos da instrumentos para entender que este tipo de prácticas interesan y tienen cabida en un concepto amplio de “teatro”, en el que lo que cuenta no son las estructuras superficiales o formales sino las profundas que permiten estudiar la sociedad en interacción con el teatro y su funcionamiento simbólico.

3. De todas las modalidades teatrales mencionadas, la practicada más cabalmente es la del teatro de animación de títeres o marionetas (“teatro de figuras”, en italiano *teatro di figura*). Es un tipo de teatro ambulante, de fácil manejo, lo que permitió llevarlo a las demás secciones del hospital para que sirviera de incentivo de la comunicación y de banderín de enganche a las actividades del laboratorio. Ayudados por los “artistas”, según hemos visto, los enfermos pudieron construir artesanalmente sus propios muñecos, con madera y cartón-piedra, colorearlos, vestirlos y darles vida, adjudicándoles sus propias historias, más o menos alteradas, o creando otras nuevas. Porque un títere no deja de ser un símbolo o una sinécdoque de un ser humano, una miniatura en fin (y también del mundo y del teatro “grande”).

La operatividad de la marioneta exigía una cierta manipulación del muñeco y al mismo tiempo la recitación del actor/paciente. Por lo que se lee en la crónica de Scabia, más que títeres con hilos se prodigaron muñecos manejables enfundados en el puño y manejados con la mano. Había una tradición de este tipo de teatro ligada a la épica caballeresca, lo que consentía la inserción de narraciones individuales de los pacientes tanto como invenciones de fantasía. Más allá de una escuela culta (Craig, etc.), cuenta también la tradición popular de marionetas afianzada en Emilia Romagna, con la que Scabia estuvo en contacto en tiempos anteriores a Marco Cavallo.

---

varse en otro sujeto real y de, a la vez, fundirse con él. No es exactamente la orientación impulsada por el grupo de Basaglia, como él mismo apunta (Puppa, 2001: 866, 869).

4. Desde un punto de vista de la semiótica de la comunicación teatral se han de subrayar varias condiciones: es un teatro experimental, de laboratorio, los enfermos, que obviamente no son actores profesionales, inventan sus propios personajes, cuentan e inventan sus propias historias, a menudo de fondo autobiográfico, no hay texto ni guion previo alguno. Más bien a posteriori, Scabia transcribe en su diario una parte de la creación oral, en ocasiones colectiva, es decir como suma de las intervenciones de varios. Los enfermos en tanto que comunidad terapéutica son los agentes y los receptores del espectáculo.

No hay un concepto pasivo del público del teatro, un teatro hecho estrictamente para espectadores, sino que importa la participación activa, la expresión, por parte de los internos, aunque no solo de ellos. Esta participación puede ser simultánea (del grupo) o puede ser sucesiva e individual, lo que importa es que todos (o muchos) alternan sus roles, ora son espectadores ora son actores, pero en todo caso intervienen como protagonistas que se dan, que se muestran. Así pues, este teatro sufre un cambio de valor, suma un valor añadido nuevo de uso.

5. La dimensión espacial es siempre importante en cualquier fenómeno cultural. En nuestro caso, se empieza por la apropiación y transformación del espacio: esa sección P del hospital convertida en un *laboratorio* artístico y social. Un pabellón amplio, vacío, inhóspito, asignado por el director, cuyas paredes forrarán los artistas, colgando la producción “pictórica” que han inducido a efectuar a los enfermos. Ese espacio-taller pronto se convierte en el entorno de casi todas las operaciones colectivas, allí se celebrarán los ritos de grupo con los enfermos y también los variados encuentros y asambleas. El espacio condiciona, pues, la actividad y provoca cambios en los roles ordinarios de sus usuarios (incluidos los médicos y enfermeros).

A medida que de la mera agregación de la participación individual se pasó a la dimensión realmente comunicada, compartida, se sintió la necesidad de estructurar el espacio. En este ámbito, primero se produjo la introducción el esqueleto *in fieri* de Marco Cavallo, eje construido en torno al cual se fue desarrollando el canto y la representación y, en segundo término, se instaló una tarima (de no más de 15 cm) (Scabia, 2011: 206). Dicha tarima dividió y delimitó claramente los espacios, enfatizando fenómenos de participación personalizada como el canto, en sus varias modalidades, la narración de historias, la representación con marionetas, etc. por parte de quien se colocaba encima de ella. Aba-

jo se producían los episodios más estrictamente globales, en los que todos participaban, especialmente cantando o bailando<sup>15</sup>.

Llegó un momento, sin embargo, en que era evidente que el laboratorio sufría los límites estrechos de la convivencia, pues no dejaba de ser una forma, mejorada, de encierro. En ese punto el camino de crecimiento emprendido llevó a la salida al exterior, que adoptó la fórmula de participación en la fiesta de San Vito. Surgieron, pues, dos nuevos espacios, aunque su vivencia se redujera solo a unas cuantas horas. Uno abierto y otro cerrado. El primero, la calle, el espacio urbano recorrido y pisado, en ella se produjo el desfile de una amplia *troupe*, o al menos así puede considerarse, lo que no deja de ser una nueva forma de teatralidad, articulada a partir de vehículos de transporte colectivo. Este cortejo ha de relacionarse con las técnicas del desfile urbano, que tanto había prodigado en Italia el grupo Bread and Puppet y a los espectáculos itinerantes de Dario Fo en los años 60. El segundo, de nuevo circunscrito a cuatro paredes (un gimnasio), encerró la fiesta del encuentro. Era un espacio igualmente clausurado, pero externo, ajeno al manicomio-prisión y suponía el confrontarse con el público externo.

6. La participación por parte de los enfermos en las distintas actividades del laboratorio introdujo en sus vidas una dualidad desde el punto de vista del tiempo. Al tiempo de la rutina, que era, en general, el de la represión y la soledad, el propio de un manicomio, le surgió una vivencia alternativa: el tiempo de la participación, de la comunicación y de la creatividad. En el fondo, fue también el tiempo de la libertad. Y no exactamente porque los internos acudieran libremente al laboratorio, pues en algunos casos los llevaban los médicos, en grupos, la primera vez, sino porque a través de sus actividades artísticas los individuos vivían una libertad mental nueva (Scabia habla de *tiempo liberatorio*, 2011: 117). Recobraban su dignidad, su capacidad de iniciativa, por más que fuera paulatinamente y aunque hubiera excepciones. Era un tiempo nuevo porque permitió vislumbrar un horizonte fuera de las paredes del hospital.

7. La fiesta-teatro: los organizadores cogieron al vuelo la ocasión ofrecida por la asociación de vecinos del barrio de San Vito y la transformaron en el modo de dar satisfacción a una necesidad cada vez más

---

<sup>15</sup> Scabia subraya que no se trataba de un escenario y que se convirtió en el lugar de la comunicación (2011: 206).



patente. La prepararon cuidadosamente. Según hemos indicado, sentían la exigencia de superar la barrera del enclaustramiento del hospital. La rotura de la puerta y la posterior salida al exterior con Marco Cavallo al frente marcan la culminación de la experiencia de todas las semanas del laboratorio. Es el acto de valor simbólico más claro de toda la senda recorrida y el propio Marco el símbolo mayor (buscado, de creatividad y libertad).

La importancia de la fiesta radica en la restitución de los enfermos a la normalidad representada por el mundo exterior, del que habían sido retirados; y en que sintieran también una brisa de libertad. En su recorrido urbano por Trieste, con la figura equina azul muy visible, y principalmente después, en la fiesta misma, se produjo el contacto con la gente de la ciudad, un mezclarse gozoso, sin complejos. El diario que hemos resumido refleja que la enorme *troupe* que llegó a San Vito se sintió bien acogida y reconfortada. Ese fue el punto de llegada o término de toda la experiencia del laboratorio, desde el cual ponerse en marcha de nuevo a partir del día siguiente en el San Giovanni.

La fiesta-teatro que se realizó podemos concebirla como una *summa artis*, en el sentido de un compendio y puesta en práctica de todas las habilidades artísticas que los enfermos habían ido cultivando en su etapa de laboratorio-taller. Representó el triunfo de las nuevas metodologías que estaba practicando el doctor Basaglia y su equipo. O al menos un consistente paso adelante.

8. Teatro-sociedad: es evidente que en el conjunto de la experiencia de Marco Cavallo el teatro ayudó a la visibilización y la comprensión de un grave problema. Abrió una brecha en el imaginario colectivo y sacó a la luz un conflicto escondido, negado a los ojos de la sociedad (italiana). Al mismo tiempo, coadyuvó a la discusión pública sobre la institución psiquiátrica y los modelos de tratamiento de la enfermedad mental. Como ya hemos citado, el fruto final fue la Ley 180 y la clausura mayoritaria de los manicomios en Italia. Ciertamente las ideas del doctor Basaglia iban mucho más allá de esta experiencia, eran de contenido clínico e implicaban todo un reparto nuevo en la asunción de responsabilidades sociales sobre los enfermos y nuevas terapias para los pacientes. Y hubo asimismo otros agentes que contribuyeron a esta reforma. Otra cosa fueron los resultados.

Pero se ha de reconocer que la chispa que encendió Marco Cavallo suscitó un incendio y fue una chispa teatral<sup>16</sup>. Marco De Marinis ha expuesto que en esta experiencia el teatro ha demostrado su utilidad para superar el bloqueo del enfermo frente a su propio cuerpo, los demás, la realidad exterior, etc. Y ha añadido, siguiendo palabras del propio Scabia, que si la locura es “la forma suprema de la máscara” tras la que se atrinchera el enfermo, su desistimiento solo puede conseguirse contraponiéndole provisionalmente a esa máscara otra, lo que ya significa teatro, después vendrá el diálogo real (De Marinis, 1987: 58).

Marco Cavallo tuvo una enorme repercusión y pasó a ser un modelo y, con el tiempo, un icono mítico en el campo de la psiquiatría y del teatro, del cual el equino azul es una referencia unívoca. Una referencia que se prodigaría a lo largo de los años por diversos espacios y países y suscitó espectáculos, lecturas de poemas, encuentros, etc. Después hemos visto también la formación de grupos teatrales en instituciones penitenciarias, la incorporación de discapacitados a compañías de actores y otros fenómenos de este tenor, como el destacado del triestino Claudi Misculin y su Academia de la locura. En el balance se ha de considerar el impulso primero, de naturaleza teatral, dado por Giuliano Scabia en el ámbito de aquel laboratorio visionario que fue Marco Cavallo<sup>17</sup>.

## Bibliografía

Calicelli, C. 2010. Arte Irregolare en Italia: un Panorama General. *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*

---

<sup>16</sup> S. Tamiozzo Goldmann apuntaba, no hace mucho tiempo, la indudable valencia teatral y artística del fenómeno Marco Cavallo y la falta de una perspectiva temporal suficiente para aquilatarlo suficientemente. En todo caso, afirmaba su valor en la trayectoria de Scabia como meditación sobre el hecho teatral, sobre su reproducibilidad en las situaciones más singulares y probablemente como demostración de la “necesidad” del teatro, de su intrínseco vínculo con la vida (Tamiozzo Goldmann, 1997: 18).

<sup>17</sup> Las andanzas de Marco Cavallo después del episodio fundacional de Trieste, incluida su visita a España, han sido recogidas por Peppe Dell’Acqua (Dell’Acqua & Frisaldi, 2011). Asimismo la revista *Teatri della diversità*, y particularmente el número 59/60 recoge la huella de variadas actividades, la mayoría más o menos recientes, motivadas por el recuerdo, la conmemoración y la onda expansiva en el tiempo de Marco Cavallo. Véase también Scabia, 2010.

- 5: 25-40. <http://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/viewFile/ARTE1010110013A/8698> [Acceso 5/1/2014].
- Gasparini, F. & M. Marino (ed.). 2005. Della poesia nel teatro il tremito. Per Giuliano Scabia. *Culture teatrali* 12 [parcialmente consultable en red].
- De Marinis, M. 1983. Scrittura teatrale e partecipazione: l'itinerario di Giuliano Scabia (1965-1975). En *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*. Firenze: La casa Usher, 31-68.
- Dell'Acqua, P. 2008. *Non ho l'arma che uccide il leone*. Viterbo: Nuovi Equilibri (1.<sup>a</sup> ed., 1980).
- Dell'Acqua, P. & Frisaldi, E. 2011. Racconto dei viaggi di Marco Cavallo. En Scabia, 223-235.
- Eco, Umberto 1976 (6 de julio). Un messaggio chiamato Cavallo. *Corriere della sera*. También en Scabia (2011), 219-222.
- Erné, C. 2005. *Viola. Cronache dal manicomio negato. Gli anni di Franco Basaglia a Trieste*. Trieste: emme&emme editori.
- Pivetta, O. 2012. *Franco Basaglia, il dottore dei matti*. Milano: Dalai editore.
- Puppa, P. 1997. Scabia o guardare l'ascolto. En Tamiozzo Goldmann, 117-122.
- Puppa, P. 2001. L'animazione ovvero il teatro per gli altri. En *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, vol. III *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*. Turín: Giulio Einaudi, 859-873.
- Scabia, G. (ed.). 2010. *La luce di dentro. Viva Franco Basaglia. Da Marco Cavallo all'Accademia della Follia*. Corazzano: Trivillus.
- Scabia, G. 2011. *Marco Cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*. Reedición de E. Fresalsi. Merano: Edizioni alphabeta Verlag (1.<sup>a</sup> ed., 1976, *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*).
- Tamiozzo Goldmann, S. 1997. *Giuliano Scabia: ascolto e racconto, con antologia di testi inediti e rari*. Roma: Bulzoni.
- Teatri della diversità* 59/60 (2012).
- Zanetti, M. 2007. *Franco Basaglia-una biografia*. Trieste: LINT editore.

